تحلیل زیورآلات معاصر هند با رویکرد گفتگومندی میخائیل باختین (مطالعه موردی: زیورآلات سال ۲۰۲۰ م)*

شهریار شکرپور**
زهرا مهدی‌پورمقدم***

تاریخ دریافت:۱۴۰۱/۳/۱۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۶/۱۵

چکیده

زیورآلات معاصر هند؛ با قدمتی کهن، همچون یک فرهنگ لغت گسترده با مفاهیم بسیار، همواره فراتر از تزئین بدن به شمار آمده‌اند. آن‌ها، به‌عنوان رسانه‌ای از سنت، هویت تاریخی، فرهنگ غنی و تغییراتی که در ادوار مختلف تمدن هند ایجاد شده، صحبت می‌کنند. امروزه آنچه در جامعه‌ای همانند هند می‌تواند بیش از همه، توجه هر بیننده‌ای را به خود جلب کند، حضور هم‌زمان فرهنگ‌های مختلف است که هرگز از هند حذف نمی‌شوند، بلکه نوعی امتداد در بطن تحولات و تغییرات تاریخی ـ فرهنگی هند وجود دارد که به بهترین وجه در زیورآلات معاصر تبلور یافته است. در این پژوهش برآنیم تا با استناد به رویکرد گفتگومندی باختین (روشی برای مطالعه آثار هنری) بپردازیم و پاسخ این پرسش را بدهیم: چگونه گفتگومندی در دریافت مفهوم زیورآلات معاصر هند بروز پیدا کرده است؟ هدف، پی‌بردن به نحوهٔ شکل‌گیری و تحلیل آن‌ها با توجه به مفاهیم اساسی گفتگومندی است؛ زیرا به عقیدهٔ باختین، گفتگومندی روش خاصِ نگریستن به جهان است. با توجه به اینکه جلوه‌های معنا در زیورآلات معاصر هند، ممکن است به شکلی نهفته وجود داشته باشد، درک آن‌ها با توجه به زمینه‌ای در دل فرهنگ دیگر و درنتیجه گفتگومندی امکان‌پذیر شده است. یافته‌ها، به روش توصیفی ـ تحلیل محتوا انجام شده‌اند که بیان می‌کنند، با توجه به انواع گفتار و چندصدایی در شکل‌گیری زیورآلات، هنرمند معاصر، یک‌بار به‌عنوان خالق با مخاطبی برتر وارد گفتگو شده و بار دیگر، خود به‌عنوان مخاطب از بیرون به متن شکل می‌دهد و با «دیگری» ارتباط برقرار می‌کند. یعنی این آثار، مسیری یک‌طرفه از هنرمند به سمت مخاطب نیست. بلکه به‌عنوان یک رسانهٔ مادی عمل می‌کند؛ که به گفتگو، شکل هنری ملموس می‌بخشد و به آن امکان می‌دهد تا در جامعه به‌عنوان یک کنش گفتاری بین خود و دیگری یا بین هنرمند و مخاطب در گردش باشد. آنچه در این بین مبادله می‌شود معنایی دارد و معنا واقعیت گفتگوست و خصلتی پاسخگرانه دارد؛ این معنا فقط با وساطت نشانه‌ای اتفاق می‌افتد که به‌عنوان «دیگری» از بیرون به متن زیورآلات وارد شود. با توجه به این رویکرد، هیچ گفتار اول و آخری در زیورآلات حضور ندارد و معنای به‌دست‌آمده نسبی و بی‌پایان است. درنهایت ما به‌عنوان مخاطب، در زمان و مکان شخصیِ خود به این آثار می‌نگریم به‌ظاهر هنرمندی هندی در سال ۲۰۲۰ خلق کرده است؛ بنابراین، در باطن خود، به‌طور کامل متعلق به هنرمند نیست، و همواره به گذشته و مبادی خود بازمی‌گردد.

کلیدواژه‌ها: گفتگومندی، دیگری، هنرمند، زیورآلات، مخاطب، باختین، هند

*. (این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری زهرا مهدی پور مقدم با عنوان «گفتگومندی ترافرهنگی در زیورآلات معاصر هندوستان (۱۹۹۹ - ۲۰۲۰ میلادی) به راهنمایی آقای دکتر شهریار شکرپور در دانشگاه هنر اسلامی تبریز می‌باشد.)

**. استادیار دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران. (نویسنده مسئول). Email: sh.shokrpour@tabriziau.ac.ir

***. دانشجوی دکتری هنرهای اسلامی دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران. Email: z.mehdypour@tabriziau.ac.ir

مقدمه

همواره پیوستگی هنر و زندگی در طول تاریخ انسان در نقاط مختلف جهان مطرح بوده است. این پیوستگی در ادوار مختلف زندگی بشر از اواخر دوران پارینه سنگی میانه تاکنون، به‌صورت زیورآلات تبلور یافته؛ تمایلی که اصولاً انسان به زیباترکردن خود و اطراف زندگی‌اش داشته. به‌عنوان نماد فرهنگی ـ تمدنی یا طبقاتی عرضه می‌شود و از کهن‌ترین عناصر مدنیت نیز به شمار می‌رود (غیبی، ۱۳۹۸: ۱۸-۱۹).

زیورآلات شبه قاره هند، با قدمتی بیش از پنج‌هزار سال (Bala Krishnan and Kumar, 2001: 12)؛ به‌عنوان بخشی از یک تمدن کهن، همواره فراتر از زینت و تزئین بدن دانسته شده است. می‌توان گفت زیورآلات با شکل‌ها و نقش‌مایه‌های خود، رسانه‌ای است که در ادوار مختلف این سرزمین، از سنت، هویت تاریخی، فرهنگ غنی این کشور و تغییراتی که در ادوار مختلف تمدن شبه قاره ایجاد شده، صحبت می‌کند. لذا در این زمینه از گذشته تاکنون تحولات عمده‌ای شکل گرفته که تأثیرات فرهنگ مغولی[1]، سلطهٔ بریتانیا[2] و انقلاب صنعتی (Kaur, 2012: 13) شاید بیش از همه در آثار صنعتگران معاصر هندی قابل مشاهده باشد. به‌طور کلی امروزه آنچه در جامعه‌ای همانند هند می‌تواند بیش از همه توجه هر بیننده‌ای را به خود جلب کند حضور هم‌زمان ادیان و فرهنگ‌های مختلف است. هرگز فرهنگ‌های پیشین در هند حذف نمی‌شوند، چون نوعی امتداد در بطن تحولات و تغییرات تاریخی- فرهنگی هند وجود دارد (رحمانی، ۱۳۹۱: ۲۹۳). بنابراین در نقش و سبک زیورآلات معاصر آن نیز می‌توان تلفیقی از فرهنگ‌ها، افکار و تعابیر متفاوت از زیبایی مشاهده کرد. همچنین شایان ذکر است که در فرهنگ سنتی هند؛ زیورآلات به سبب ارتباط و پیوستگی آن با ثروت، سلامتی، مصونیت از بلایا، واسطهٔ دعا و نیایش با ایزدان و ایزدبانوان (Bar-nard, 2008: 10) و وسیله پیشکش نذر به خدایان (Dave, 2018: 122)، از گذشته تاکنون همواره نزد مردمان آن از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده است.

با توجه به مفاهیم رویکرد گفتگومندی[3] که توسط میخائیل میخائیلوویچ باختین[4] (۱۸۹۵- ۱۹۷۵) از برجسته‌ترین اندیشمندان روسی مطرح شد، به بررسی این موضوع پرداخته می‌شود که چگونه اثر هنری معاصر همچون زیورآلات به صورت مستقل با ساختارهای تاریخی و فرایندهای فرهنگی هند پیوند خورده است. به همین مناسبت در تحلیل آثار، این پرسش مطرح می‌شود که گفتگومندی چگونه در دریافت مفهوم زیورآلات معاصر هند بروز پیدا کرده است.

روش پژوهش

این پژوهش که به روش توصیفی ـ تحلیل محتوا، با رویکرد گفتگومندی میخائیل باختین و گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و فضای مجازی انجام گرفته، به ارائهٔ روشی برای تحلیل و مطالعهٔ شکل‌گیری ماهیت هنرهای صناعی به‌ویژه زیورآلات که ارتباط و پیوستگی نزدیکی با مخاطب خود دارد، پرداخته است.

پیشینهٔ پژوهش

دامنه این پژوهش، به دلیل ویژگی بینارشته‌ای، وسیع است. به‌طور کلی، با دو گروه مطالعاتی مواجه هستیم:

گروه اول، مطالعات انجام‌شده در زمینهٔ زیورآلات معاصر هندوستان، و گروه دوم، پژوهش‌هایی در زمینه نظریهٔ گفتگومندی باختین و کاربست این رویکرد در تحلیل و خوانش آثار هنری. که با توجه به این دو گروه، می‌توان به عناوین زیر اشاره کرد:

Indian jewellery از Nigam (1999) که در این کتاب، به توصیف و تحلیل زیورآلات باستانی هند تا قرن بیستم میلادی پرداخته شده است.

Indian jewellery, Dance of the peacock عنوان کتابی است که Bala and Krishnan Kumarand (2001) گردآوری و تدوین و در آن زیورآلات هند از دورهٔ باستان تا اواخر قرن بیستم را بررسی کرده‌اند.

Indian jewelry- A unique blend of tradition" and fashion" مقاله‌ای از Sonia Williams (2010) که در آن اهمیت نقوش برگرفته از طبیعت را در زیورآلات مناطق مختلف هند بیان کرده است.

Women and jewelry- The traditional and reli-"

gious dimensions of ornamentation" مقاله‌ای که Prabhijot Kaur (2012) نگارش کرده است. نویسنده به مهم‌ترین دلایل توجه زنان به زیورآلات، اهمیت وکاربرد فلزات در آن‌ها، و نیز کاربرد زیورآلات سمبولیسم نزد هندوها و مسلمانان پرداخته است.

Significance of motifs in Kundan- Meena"" jewellery مقاله‌ای به قلم Dushyant Dave (2013) که انواع زیورآلات هند براساس مواد و روش ساخت و همچنین نقوش به‌کار رفته در آن‌ها دسته‌بندی کرده است.

A review: Indian women traditions: Jewels» and rituals» مقاله‌ای که Shetty and Saha (2015) تدوین و انواع زیورآلات زنان هند و تأثیر درمانی آن‌ها را بررسی کرده‌اند.

A review on craftmanship and diversity in In-" dian jewellery" مقاله‌ای از Aishwariya Sachidhan- andham (2019) در این پژوهش بررسی و دسته‌بندی انواع زیورآلات هند براساس مواد و متریال انجام شده است.

Narration on ethnic jewellery of Kerala- fo-" cusing on design, inspiration and morphology of motifs." به قلم Yothers and Gangadharan (2020) به‌طور کلی در این پژوهش، انواع زیورآلات هند در قرون ۱۸، ۱۹ و ۲۰ با هم مقایسه شده‌اند.

و در زمینه نظریهٔ گفتگومندی باختین و کاربست آن در تحلیل آثار می‌توان به عناوین زیر اشاره کرد:

درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها به قلم بهمن نامور مطلق (۱۳۹۴)؛ نویسنده در این کتاب به نقش باختین به‌عنوان پیشابینامتنیت پرداخته است.

«باختین، گفتگومندی و چندصدایی: مطالعه پیشابینامتنیت باختینی» مقاله‌ای از بهمن نامور مطلق (۱۳۸۷) او در این پژوهش بیان می‌کند آثار باختین راه را برای واضع بینامتنیت یعنی کریستوا گشود و رویکردی نوین در نظریه و نقد ادبی و هنری فراهم کرد.

«نیم‌نگاهی به دیالوژیسم باختین و جهان او» از لطف‌الله خدایی راد (۱۳۹۱)، کتاب *دیالوژیسم باختین و جهان او* نوشته مایکل هولکوییست، را معرفی کرده است؛ کتابی که در آن، دیالوگ به مفهوم مرکز اندیشهٔ باختین است.

Dialogic materialism: Bakhtin, embodiment and moving کتابی از Haladyn (2014)، است که نویسنده کاربست رویکرد گفتگومندی (دیالوژیسم) باختین را بیان کرده است. او یادآور شده که این کاربست در تحلیل اشکال هنری معاصر به‌ویژه تصویر متحرک است و مطابق نظریهٔ باختین، تحلیل و تفسیر هر متنی، گشوده و نسبی است.

Lawrence, Dostoevsky, Bakhtin: D.H Law-" rence and dialogic fiction"مقاله‌ای به قلم Lodge (2009)، این نویسنده بیان می‌کند مطابق نظریهٔ باختین، هر کلمه‌ای که فرد به کار می‌برد پیش‌تر با معانی دیگر به او رسیده و به نوعی با دیگری در ارتباط است.

Bakhtin and his others: (Inter) subjectivity," Steinby and Klapuri از "Chronotope, Dialodism (2013)، نویسندگان در این پژوهش به مهم‌ترین مفاهیم گفتگومندی باختین توجه کرده‌اند.

The "other" and the "other": Christian origins" of Bakhtin's dialogism" مقاله ای از Postic (2015) است همان‌گونه که از عنوان این پژوهش پیداست، نویسنده بیش از همه به مفهوم «دیگری» باختین توجه داشته است.

«گفت‌وگومداری و چندصدایی در رمان جزیرهٔ سرگردانی اثر سیمین دانشور» از ابراهیم سلیمی کوچی و فاطمه سکوت جهرمی (۱۳۹۱)، بیان می‌کند که باختین، گفت‌وگومداری را «هم‌کنشی متون» مهم‌ترین ویژگی متن و «چندصدایی» گفتمان را ویژگی نوین در رمان می‌داند.

«تحلیل قیاسی مناظرهٔ خسرو و ریدک با درخت آسوریک براساس نظریهٔ دیالوگیسم باختین» از سید محسن مهدی‌نیا چوبی، غلامرضا پیروز و رضا ستاری (۱۳۹۵)؛ نتایج پژوهش نشان می‌دهد که در هر دو اثری که تحلیل قیاسی شده‌اند، صدا و سخن تحکم‌آمیز و مطلق جایگاهی ندارد.

«گفتگومندی در نقد هنری معاصر» از افسانه

رستمی و جواد علی‌محمدی (۱۳۹۷)؛ این پژوهش نشان می‌دهد که مهم‌ترین نمودهای کیفیت، این‌ها هستند نقد گفتگومندانه معاصر، قطعیت نداشتن معنای نقد؛ افزایش نقش تعاملی مخاطب در هنر و نقد بر رشته‌های دیگر.

«بازتعریف گفتگومندی در آثار اسماعیل جلایر در دوره قاجار با آراء میخائیل باختین» از الهه پنجه‌باشی (۱۳۹۹)؛ نتایج یافته‌ها نشان می‌دهد که در این آثار، گفتگوگرایی انسان بر مبنای تک‌گویه و گفتگومندی دیده می‌شود گفتگوها در عین گفتگو، بیشتر بر تک‌گویه تأکید دارد و نقاشی و گفتگوگرایی در آثار جلایر بر مبنای شرایط زمانی هنر در دوران قاجار است.

«مطالعه تطبیقی فیلم و رمان جنگ در ایران از منظر حضور «دیگری» با تکیه بر آرای باختین» رسالهٔ دکتری از شکوفه آروین (۱۳۹۷)؛ نویسنده در این پژوهش، تلقی فلسفی باختینی از «دیگربودگی» و نسبت خود و دیگری در جهان واکاوی کرده است. او همچنین حضور و غیبت دیگری را در رمان‌ها و فیلم‌های جنگ در ایران، جست‌وجو کرده است.

با بررسی کتب و مقاله‌های یاد شده، مشخص شد که اعم پژوهش‌ها در حوزهٔ ادبی به‌ویژه رمان انجام شده و آثار هنری را نیز بیشتر به مفهوم «چندصدایی» و «دیگری» بررسی کرده‌اند. بنابراین تاکنون پژوهشی در راستای چگونگی تحلیل زیورآلات معاصر هند انجام نشده که مصداقی از هنرهای صناعی بر مبنای رویکرد گفتگومندی باختین باشد.

مبانی نظری

گفتگومندی به معنای گفتگو و مکالمه‌گرایی؛ محور اساسی دیدگاه میخائیل باختین است؛ به گونه‌ای که، در اندیشهٔ او، بودن و زندگی به معنای برقراری ارتباط گفتگومندی است (Bakhtin, 1984b: 187, 248). البته، او «هرگز از اصطلاح مکالمه‌گرایی استفاده نکرده... مکالمه به‌وضوح شاه‌کلید ورود به فرض‌هایی است که در سرتاسر دوران فعالیت باختین راهبر او بودند...» (هولکوییست، ۱۳۹۵: ۳۷، ۲۸۵). مورسون[۵] و امرسون[۶] از باختین‌شناسان مهم در قرن بیستم، بیان می‌کنند که برخلاف تصور برخی از پژوهشگران، گفتگو برای باختین، صحبت و مکالمهٔ صرف نیست (Morson and Emerson 1990: 49)، بلکه یک فرایند حقیقت‌آفرین است؛ «حقیقت، نه در ذهن یک فرد ایجاد می‌شود و نه می‌توان آن را به‌تنهایی یافت، بلکه... در فرایند تعامل گفتگو متولد می‌شود» (Bakhtin, 1984a: 110). بنابراین گفتگومندی به‌طور کلی، بدان معناست که «هر چیزی که هرکسی در هر زمانی بگوید، همیشه در پاسخ به چیزی است که پیش‌تر گفته شده و انتظارِ چیزهایی را می‌کشد که بعدها گفته خواهند شد. به عبارت دیگر... تمام اندیشه‌هایی که در زبان موجود است و از طریقِ آن مراوده می‌شود، پویا، نسبی و درگیر در فرایندِ بی‌پایانِ گفتگو است» (آروین، ۱۳۹۷: ۲۱). لذا جهان مکانی باز در نظر گرفته می‌شود که در آن، شاهد مفهومی نسبی و غیرنهایی هستیم (Shirkhani, Jamali Naseri, Feiline-zhad, 2015: 513). متن همواره در فرایند تولید است و هیچ لحظهٔ منفردی در کار نیست که ساکن شود یا از تکاپو بایستد.

درنتیجه، گفتگومندی یک روش خاص برای نگریستن به جهان است یعنی ابزاری مفهومی برای دیدن فرآیندهایی که به یاری هیچ لنزی قابل رؤیت نمی‌شوند. همان‌گونه که گادامر[۷] نیز بیان می‌کند «گفتگو... رسانه‌ای است که در آن وجود داریم و از طریق آن، جهانِ خود را درک می‌کنیم...» (Serra, 1990: 255).

براین‌اساس، در گفتگومندی، روابط و مناسبات بین دو عضو جامعه به نام‌های الف (مؤلف) و ب (مخاطب)، در واقعیت امر، پیوسته در حال دگرگونی است؛ به گونه‌ای که هیچ‌گاه، پیام حاضر و آماده‌ای از الف به ب تحویل داده نمی‌شود. درواقع پیام در فرایند بین الف و ب شکل می‌گیرد و به‌عنوان پُلی ایدئولوژیک عمل می‌کند که در حین ارتباط کلامی و در جریان عمل متقابل بین این دو ساخته می‌شود (تودوروف، ۱۳۹۸: ۹۴). به بیان دیگر، معنا از تعامل بین هنرمند، مخاطب و اثر، که متأثر از بافتار است، شکل خواهد گرفت؛ زیرا به باور باختین، یک گفتار تنها در بافتارهای اجتماعی و فرهنگی جان می‌گیرد، که بدون زمینه و بافت، هیچ

تصویر و معنای متنی به‌دست نمی‌آید. درنهایت فرض اصلی گفتگومندی بر این است که هیچ چیز قابل ادراک‌شدنی نیست، مگر در چشم‌انداز چیزی دیگر؛ «گفتگو بدون تعامل با دیگران، بدون قرار گرفتن و در معرض صدای دیگران بودن شکل نمی‌گیرد. هر آنچه گفته می‌شود، انعکاس صدای دیگری است در مکالمه» (پنجه‌باشی، ۱۳۹۹: ۷۷). آنچه در این ارتباط اثرگذار است همانا حضور «دیگری» است که «دریچه‌ای به جهانی دارد که من هرگز در آن زندگی نمی‌کنم» (هینز، ۱۴۰۰: ۹۱). اینکه چگونه هنرمندی دست به آفرینش اثری می‌زند و چگونه مخاطب، معنای آن‌ها را دریافت و تفسیر می‌کند، با توجه به وجود «دیگری» ضبط و درک می‌شود. گفتگومندی فراتر از یک ارتباط صرف است و یک ایدهٔ کلیدی از روابط اجتماعی به شمار می‌آید. اکنون اگر فرض کنیم اجتماع نباشد، واقعیتی هم وجود نخواهد داشت.

توصیف پیکرهٔ مطالعاتی

بریتانیا در سال ۱۹۴۹م از هند خارج شد هند استقلال خود را به‌دست آورد و سنت‌های ملی‌اش ارمغانی بود که در صنایعشان احیا شد. هنرمندان و زیورسازان هندی، با صرف‌نظر از الگوهای زیورآلات اروپایی، بار دگر به زیورآلات برگرفته از سبک‌های سنتی و بومی هند روی آوردند. برپایی نمایشگاه‌ها و مسابقات طراحی زیورآلات از دههٔ نود میلادی (Desebrock, 2002: 112, 140, 177)، این امکان را برای طراحان هندی فراهم کرد تا بتوانند طرح‌های نوآورانه‌ای در این زمینه ارائه کنند. از سوی دیگر، در دورهٔ معاصر، در پی صنعتی‌شدن و برقراری ارتباط با غرب، زنان هند همانند مردان وارد امور سیاسی و اجتماعی شدند. آن‌ها دیگر با زیورآلات سنگین و پر از نقشِ ادوار پیشین احساس راحتی نمی‌کردند. سبک زندگی و طرز فکر جدید الگوی طرح‌های زیورآلات را تغییر داد و پس از آن ساده‌سازی فرم‌ها رایج شد (Dave, 2018: 287). روند طراحی زیورآلات، با نقش‌مایه‌های سنتی و بومی هند، تا سال‌های ۲۰۰۹- ۲۰۱۲م نیز ادامه داشته است؛ به گونه‌ای که تحقیقات انجام‌شده در این سال‌ها نشان می‌دهد که زیورآلات سنتی با نقش‌مایه‌های گیاهی به‌ویژه گُل، همچنان از محبوبیت ویژه‌ای در میان هندیان برخوردار بوده است (Chellam, 2016: 12). با گذشت زمان، در سال ۲۰۲۰م در هر فصل و جشنواره و نمایشگاهی، طیف وسیعی از زیورآلات با طرح‌های نوین ارائه شد در این دوره، به جز مناسبت‌ها، اغلب با نمونه‌های سبُک‌وزن مواجه هستیم؛ بر خلاف زیوآلات سنتی هند که وزن سنگین داشتند البته در این طرح‌های نوین می‌توان تلفیقی از گذشته و دنیای مدرن را مشاهده کرد.

با توجه به حجم زیاد زیورآلات سال ۲۰۲۰، در این پژوهش پنج زیور گوش به‌عنوان پیکرهٔ مطالعاتی انتخاب و تحلیل می‌شود. آثار یافت‌شده از دوران باستان نشان می‌دهد که زیورهای گوش یکی از اجزای مهم زیورآلات هند بوده است (Shetty, and Saha, 2015: 100)؛ بنابراین از بین تمام انواع آن، در اینجا گوشوارهٔ زنان را بررسی خواهیم کرد. سعی شده، به‌صورت هدفمند، آثاری گزینش شود که بیانگر مهم‌ترین مشخصهٔ زیورآلات شبه قاره؛ مثل استفاده از سنگ‌های گران‌بها از عهد باستان. شایان ذکر است که به دلیل جایگاه فلز طلا در نزد هندیان صرفاً در این پژوهش به زیورآلات طلا پرداخته می‌شود و سایر نمونه‌ها اعم از نقره و... مورد بحث نخواهد شد. برای بررسی آثار، نخست به‌طور اختصار به معرفی آن‌ها می‌پردازیم:

تصویر۱ و ۲. زیور گوش اثر فرح‌خان علی[۸]؛ از موفق‌ترین طراحان زیورآلات در هندوستان است و همواره ستارگان سینمای بالیوود به او توجه نشان داده‌اند؛ اغلب آثار او، قطعاتِ محدودی که به ندرت تکرار می‌شوند.

تصویر ۱. زیور گوش

تصویر ۲. زیور گوش
(منبع: صفحهٔ اینستاگرام
(Farahkhanworld

تصویر۳. گوشواره (منبع: صفحهٔ اینستاگرام- suhanipittie).

تصویر ۳. گوشواره اثر سوهانی پیتی[۹]؛ این هنرمند یکی دیگر از طراحان برجستهٔ هند است که در اغلب نشریات مُد، از او به‌عنوان طراح زیورآلات خلاق یاد شده و آثارش همواره توجه ستارگان بالیوود را نیز برانگیخته است.

تصویر ۵. گوشواره‌ای از نمونه طرح‌های ساخته‌شدهٔ شرکت Vak jewels؛ این شرکت با استفاده از تراش الماس و سنگ‌های گران‌بها در اشکال گوناگون، زیورآلات نوآورانه‌ای تولید کرده است.

تحلیل گفتگومندی زیورآلات

پیش‌تر بیان شد که، گفتگومندی یک فرایند حقیقت‌آفرین است؛ بنابراین «هیچ‌چیز و هیچ‌کس نمی‌تواند در حالت انفرادی به حقیقت دست یابد...» (Li-nell, 2008: 25). «هر صدای منفرد تنها می‌تواند از طریق آمیختن با مجموعهٔ پیچیده‌ای از همسرایان خود را به گوش دیگران برساند و این مجموعه از صداهایی تشکیل می‌شود که از قبل حضور داشته‌اند» (تودوروف، ۱۳۹۸: ۸). به گونه‌ای که هیچ‌یک بر دیگری برتری و سلطه ندارد.

گفتگومندی بر آن است که معنا و مفهوم زیورآلات هرگز در خلاء و به‌تنهایی با روان فردی هنرمند یا مخاطب شکل نمی‌گیرد. به همین دلیل در اینجا پیوند هنر و بافتار (زمینه) و به‌طور کلی هنری که به زندگی پاسخگوست (هینز، ۱۴۰۰: ۲۵)، مطرح می‌شود. بنابراین اثر هنری به زیورآلات سال ۲۰۲۰؛ در فرایند کنش و واکنش میان هنرآفرین (هنرمند) و هنرپذیر (مخاطب) (پوینده، ۱۴۰۰: ۷۵- ۷۶) اطلاق می‌شود. در واقعیت امر، بایستی زیورآلات معاصر هند را یک پدیدهٔ هنری در نظر گرفت که، همچون شکل‌های گفتاری، حاوی

تصویر ۴. زیور گوش
(منبع: https://munnuthegempalace.com).

ارجاعات بسیار به صداهای دیگر است و مانند پلی بین هنرمند و مخاطب عمل می‌کند.

جلوه‌های معنا در زیورآلات، ممکن است به شکلی نهفته و به صورت بالقوه وجود داشته باشد؛ کشف آن جلوه‌ها، با توجه به زمینه‌ای در دل فرهنگ دیگر و درنتیجه گفتگومندی با آن‌ها، امکان می‌پذیرد.

با توجه به مفاهیم اساسی گفتگومندی باختین، یعنی «گفتار»، «دیگری[۱۰]»، «چندصدایی[۱۱]»، «نیروهای مرکزگرا/مرکزگریز[۱۲]»، «پاسخ‌پذیری»، «بیرونی‌بودن[۱۳]»، «کرونوتوپ[۱۴]» و الگوی سه‌گانهٔ وی، زیورآلات سال ۲۰۲۰ را بررسی خواهیم کرد.

گفتار

موضوع فرازبان‌شناسی باختین؛ برخلاف زبان‌شناسی، سخن یا گفتار (رویدادی اجتماعی) است و امکان ندارد که از آگاهیِ ذهنی و منفرد گوینده حاصل شود. خصلت اجتماعی آن نیز از دو چیز ناشی می‌شود؛ اول اینکه همیشه خطاب به کسی ادا می‌شود و هیچ‌گاه بی‌مخاطب نیست و دوم اینکه گوینده خود موجودی اجتماعی است (تودوروف، ۱۳۹۸: ۷۴). به عبارت دیگر گفتار پاسخی را برمی‌انگیزد، آن را پیش‌بینی می‌کند و خود را نسبت به آن پاسخ شکل می‌دهد.

با توجه به این امر، در تصاویر زیورآلات با سه نوع گفتار مواجهیم. نخست، گفتار مستقیم که به بیان

تصویر ۵. گوشواره
(منبع: https://vakjewels.com).

هنرمند در خلق زیورآلاتی متفاوت از گذشته گفته می‌شود. دوم، گفتار «خودمختارِ بیرونی» که به گذشته‌های دور پیوند خورده و ما را ملزم می‌کند آن را بی‌هیچ قید و شرطی تصدیق کنیم و بپذیریم که آزادانه به گفته‌های هنرمند ملحق شده است (باختین، ۱۳۹۹: ۲۰۷- ۲۱۱). در تصاویر ۱-۵، استفادهٔ مکرر از فلز طلا، سنگ‌ها به ویژه الماس[۱۵] و مُهره‌های سنگی در اشکال و اندازه‌های گوناگون بیانگر این نوع گفتار در نمونه‌های زیورآلات می‌باشد، زیرا، در فرهنگ هندیان، از عهد باستان، فلز طلا برای زیورآلات از جمله زیورآلات مذهبی و آیینی، بسیار مقدس و فرخنده تلقی می‌شده است. این فلز دارای قدرت پالایش، تزکیه و نمادی از سلامتی، ثروت و لاکشمی[۱۶]ـ الهه هندو ـ دانسته شده است. همچنین بر این عقیده بوده‌اند که با استفاده از طلا، نیروهای الهی به فرد منتقل می‌شود و او را از مرگ نابه‌هنگام رهایی می‌بخشد (Kaur, 2012: 4). پژوهشگران بر این نظرند که شناخت زیورآلات هند بدون توجه به سنگ‌ها و گوهرهای آن امکان‌پذیر نیست. هند یکی از بزرگ‌ترین مراکز سنگ‌های گران‌بها را از دوران باستان تا قرون وسطی داشته است (Nigam, 1999: 71). در هندوئیسم؛ از هزارهٔ سوم پیش از میلاد، همواره اعتقاد بر این بوده که هر سیاره با یک سنگ ارتباط دارد و گفته شده این اعتقاد، از بین‌النهرین به هند آمده است (Dave, 2018: 73). در رابطه با کاربرد سنگ‌هایی به شکل مهره در این نمونه‌ها، باید اذعان کرد که نزد ساکنان تمدن دره سند (۲۵۰۰- ۱۸۰۰ق‌م) مُهره‌ها بسیار محبوب بوده‌اند، به گونه‌ای که بیشترین تولید زیورآلات مهره‌ای عهد باستان را متعلق به این دوره دانسته‌اند (Rani, and Singh, 2013: 87). شایان ذکر است که مهره‌های ساده و دایره‌ای‌شکل تمدن باستانی هند، در عصر مغول، جای خود را به مهره‌هایی با شکل‌ها و طرح‌های گوناگون داده است (Bala Krishnan, and Kumar, 2001: 113). همچنین الماس؛ که جزو عناصر اصلی در زیورآلات هندوستان از گذشته تاکنون به شمار می‌آید، در فرهنگ سنتی هند، نماد پاکی و ثروت (Ali Sayed 2015, 73, 83) تلقی شده است. ناگفته نماند که فرم زیور تصویر۴، گویای هلال ماه است. در هند باستان و آثار ودایی آمده است: «رویش گیاهان ... نعمت و برکت و فزونی آب، به ماه بستگی دارد...» (دادور و منصوری، ۱۳۹۰: ۱۸۰)، در سروده‌های ودایی نیز درباره ماه کامل (همان) بسیار نقل شده است. درنتیجه، حضور این عناصر باستانی در نمونه‌های سال ۲۰۲۰، به‌عنوان گفتار خودمختارِ بیرونی، بیانگر این مطلب بوده که آن‌ها در ساخت اثر، بازنمایی نشده بلکه انتقال داده شده‌اند. یعنی آن‌ها به گونه‌ای در متن جای گرفته‌اند که یا بایستی این عناصر را به‌تمامی پذیرفت یا نفی کرد؛ زیرا آن‌ها، گفتاری‌اند که پیش از این در گذشته شناخته شده و اکنون فقط شبیه‌سازی شده‌اند.

گفتار سوم؛ «قانع‌کنندهٔ درونی» گفتاریست معاصر و زاییدهٔ گسترهٔ تماس با زمان حالِ پایان‌نیافته یا زمان حالی که معاصر شده و دراساس قانع‌کننده و ما آن را به رسمیت می‌شناسیم (باختین، ۱۳۹۹: ۲۱۱- ۲۱۲). برخلاف نوع قبل، طیِ روند الحاق تدریجی خود، و درواقع، بازنمایی، کاملاً با گفتارهای هنرمند در هم می‌آمیزد؛ به گونه‌ای که گفتار، نیمی از آنِ او و نیمی غیرخودی است. یعنی هنرمند با خلاقیت خود در طراحی و ساخت زیورآلات (تصاویر ۱-۵) وضعیتی جدید به این گفتار می‌دهد تا بتواند از این طریق، اثری نو و رابطه‌ای دیگر با مخاطب ایجاد کند. این گفتار با استفاده از عناصری در این تصاویر خودنمایی می‌کند که شناخت آن‌ها نیازمند شناخت «چندصدایی» در نمونه‌های زیورآلات است، زیرا «چندصدایی گفتگویی را ایجاد می‌کند بر مبنای گفتار متقاعدکنندهٔ درونی ...» (ibid, 1981: 345) که ساختار معناشناختی آن باز است.

چندصدایی، نیروهای مرکزگرا ـ مرکزگریز

چندصدایی، مبنای اصلی تعیین کنندهٔ عملیات معنا در تمامی بیان‌هاست. باختین معتقد است در یک اثر، معنا زمانی می‌تواند به وجود آید که دو یا چند صدا با هم در گفتگو باشند (Marchenkova, 2005: 68). هر صدایی دو وجه عمده دارد: «از طرفی می‌گوید، و از سویی می‌شنود...» به‌دیگرسخن، هیچ صدایی ناطق مطلق نیست و به نوبهٔ خود در مقام شنونده نیز قرار می‌گیرد (سلیمی کوچی و سکوت جهرمی، ۱۳۹۱: ۸۲).

در تصاویر حاضر، علاوه بر صدای هنرمند، در طراحی و ساخت زیورآلات، صداهای دیگری نیز حضور دارند. بنابراین استفاده از سنگ فیروزه، زمرد و الماس‌های تراش‌خورده که به ترتیبی منظم و متقارن بر روی پایه‌های طلا نصب شده‌اند، فرم برگ و هلال ماه و نیز نقش‌مایهٔ گل نیلوفر آبی هر یک گویای صدای دیگری است.

در این رابطه می‌توان گفت؛ در دورهٔ باستان، نمونه‌ای از کاربرد فیروزه در زیورآلات متأثر از نفوذ فرهنگ یونانی (Stronge, Smith, and Harle, 1988: 17) یافت شده که از نمونه‌های کمیاب در عصر باستان هند به شمار آمده است. تا پیش از عصر مغول، زیورآلات با سنگ فیروزه چندان کاربرد نداشته است؛ البته علی‌رغم کمبود زیورآلات مغول که با سنگ فیروزه ساخته شده‌اند، منابع ادبی قرون شانزدهم و هفدهم میلادی بیانگر علاقهٔ حاکمان مغول به این سنگ است که نشان می‌دهد حتی اشیائی از فیروزه نیز می‌ساخته‌اند (Car-valho, 2010: 56). روند شکل‌گیری زیورآلات فیروزه در هند، با حضور فرهنگ استعمار رو به رشد بوده زیرا به این سنگ، در بریتانیای دوره ویکتوریایی بسیار توجه شده (ibid, 267)؛ نمونه‌هایی نیز از تأثیرات این سبک در زیورآلات عصر استعمار هندوستان باقی مانده است.

سنگ زمرد، در زمانهٔ حضور مغولان در هند، کاربرد و محبوبیت بسیار داشته است. از نظر آنان رنگ سبز زمرد با سنت اسلامی هماهنگی ژرفی دارد (Nigam 1999, 40) و بر این عقیده بودند: کسی که لباسی به رنگ زمرد می‌پوشد ایمان دارد که از لطف و حمایت خداوند برخوردار خواهد شد (Bala Krishnan, 2001, 182). تأثیر فرهنگ اسلامی در عصر مغول از آنجایی ناشی می‌شود که، از یک سو، بنیان‌گذار سلسلهٔ مغول در هندوستان،[۱۷] از نوادگان تیمور گورکانی (Ali Sayed, 2015, 9) بوده که هنر در دورهٔ او و حتی جانشینانش، از هنر تیموری ترکستان و سبک صفوی ایران (هالاید و گوتس، ۱۳۹۱: ۶۱) تأثیر گرفته است. از سوی دیگر، زمانی که همایون؛ پسر وی موفق به بازپس‌گیری حکومت خود شد،[۱۸] در بازگشت از ایران، چند زرگر ماهر ایرانی را همراه با هنرمندانی دیگر با خود به هند برد (Ali Sayed, 2015: 3, 10) که این، آغاز دورهٔ جدیدی از هنر و صنایع در دربار مغولان محسوب می‌شود. همچنین در دوره‌ای که اکبر، پسر همایون بر تخت نشست، توجه خاصی به دوستی و حقوق مساوی هندوان و مسلمانان (مجتبائی، ۱۳۸۹: ۱۳۵) داشت، درنتیجه، «سبک زیورآلات دورهٔ اکبرشاه تلفیقی از تأثیرات هندو[۱۹] و اسلامی [متأثر از ایران] بوده است» (Kaur, 2013) که این تأثیرات تا اواخر دورهٔ مغول نیز در زیورآلات قابل رؤیت است.

نکتهٔ مهم در این نمونه‌ها، تراش منظم تمامی سنگ‌هاست. پیش از حضور بریتانیا در هند، به‌ویژه در عصر مغول، تراش سنگ، نامنظم و بدون تقارن بود که به آن «تراش مغولی» می‌گفتند (Ali Sayed, 2015: 70)؛ بنابراین سنگ‌هایی با ابعاد بزرگ و نامتقارن، در زمانهٔ حضور بریتانیا، جای خود را به سنگ‌های صیقلی، تراش‌خوردهٔ کوچک‌اندازه و متقارن داد (Bhushan, 1964: 82). همچنین قرارگیری سنگ‌ها بر پایه‌هایی با دندانه‌ها یا پنجهٔ باز براساس تصاویر، در زیورآلات هند متأثر از نفوذ فرهنگ غربی (ibid, 125) است.

در تصویر۳، سنگ زمرد در کنار برگ‌هایی مشاهده می‌شود نقش‌مایه‌های گیاهی همواره از دوران باستان در زیورآلات شبه قاره کاربرد داشته اما برگ‌هایی به این فرم را می‌توان از تأثیرات یونانی ـ رومی در زیورآلات باستانی هند (Bala Krishnan, and Kumar, 2001: 83) دانست.

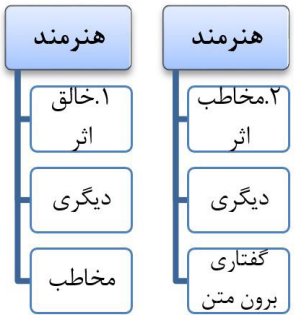
در تصویر ۴، نقش‌مایهٔ گل نیلوفر دیده می‌شود و، برخلاف اینکه منشأ آن را در آیین بودا پنداشته‌اند، به آیین مهر یا میترائیسم مربوط می‌شود (طباییان، و حبیب، ۱۳۸۸: ۳۲۳) که ریشه در باورهای دینی و اسطوره‌ای ایران دارد (حیدرنتاج، و مقصودی، ۱۳۹۸: ۳۷). درواقع، گل نیلوفر آبی، از سمبل‌های مهم میراث فرهنگی ایران (دادور و منصوری، ۱۳۹۰: ۲۱۰) به شمار می‌آید. همچنین در کنار این نقش، استفاده از رنگ آبی، در طیف رنگ‌های میناکاری مغول دیده شده، اما از مشخصهٔ میناکاری‌های ایرانی بوده (روانشادی، ۱۳۹۷: ۴۷)؛ البته رنگ تیرهٔ آن به‌عنوان رنگ سلطنتی زیوآلات ویکتوریایی در دورهٔ استعمار هند، بیشتر کاربرد داشته است (Barnard, 2008: 93).

همانگونه که بیان شد حضور چندفرهنگی در این آثار گفتگومندی را شکل داده است. توزیع مساوی صداها که محل بروز نیروهای مرکزگریز در متن زیورآلات بوده گویای این مطلب است که گفتگومندی در زیورآلات به وقوع پیوسته است. زیرا چندصدایی ویژگی گفتگومندی محسوب می‌شود، به گونه‌ای که تمام صداها حق حضور دارند و هیچ‌یک بر دیگری مسلط نیست (نامور مطلق، ۱۳۹۴: ۶۸- ۶۹). بنابراین هنگام بیان یا گفتار هنرمند، دو نیرو می‌تواند در زیورآلات شرکت داشته باشد؛ نیروی مرکزگرا (جانب مرکز) که توان کمتری دارد و همه چیز را در متن به سمت اشتراک سوق می‌دهد یعنی تنها در تک‌گفتاری دخیل است. حال آنکه نیروی اصلی در این چندصداییِ حاصل تعدد فرهنگ‌ها است، مرکزگریز (گریز از مرکز) نامیده می‌شود که قوی‌تر است و در همه جا حضور دارد، امور را به سمت تعدد سوق می‌دهد و درنتیجه گفتگومندی را در زیورآلات بروز می‌دهد.

دیگری، پاسخ‌پذیری و بیرون‌بودگی

به عقیدهٔ باختین، «دیگری» که در یک اثر به موازات مؤلف قرار می‌گیرد، چه انسان باشد چه شیء، همواره صدایی دارد که شنیده می‌شود (Graf, 2005: 85). درواقع هیچ کلامی نیست که ما بر زبان آوریم و سخن دیگران در آن حاضر نباشد. سخن ما همواره انباشته از صدای دیگران است. باختین با رد نظر دکارت[۲۰] مبنی بر اینکه «من می‌اندیشم، پس هستم» بیان می‌کند: «تو هستی، من هستم» (انصاری، ۱۳۸۴: ۱۷۸). یعنی، «تنها نگاه غیر این احساس را به من می‌دهد که از تمامیت و جامعیت برخوردارم...» (تودوروف، ۱۳۹۸: ۱۴۹). زیرا، دیگری، تویی است که با من برابر و در عین حال متفاوت است (آروین، ۱۳۹۷: ۶۸). گفتاری است که در متن حضوری نامرئی دارد. ازاین‌رو، برای باختین، ضروری‌ترین عاملِ بودن در جهان، بودن با دیگری در یک رابطهٔ عمیق از تفکر، گفتگو و خلاقیت است که درنهایت این رابطهٔ خود و دیگری شکل تکامل‌یافتهٔ اثر را پدیدار می‌کند.

هنرمند با طراحی و ساخت زیورآلات، شکلی از



تصویر۶. ارتباط هنرمند، متن، مخاطب، و متأثر از زمینه در گفتگومندی (منبع: نگارندگان).

«دیدن» را ارائه می‌کند که به رابطهٔ میان «خود» و «دیگری»؛ به‌عنوان رابطه‌ای منحصر به فرد از نظر باختین می‌انجامد که به کمک مفهوم پاسخ‌پذیری بیان می‌شود. زیرا او معتقد است: «هنر... می‌آراید و به خاطر می‌آورد...» (هینز، ۱۴۰۰: ۳۴). لذا این «کنشِ دیدن و به خاطر آوردن...»، به دست «دیگری» شکل می‌یابد. اینجا دیگری است که می‌تواند معنا را ایجاد کند؛ اوست که «دریچه‌ای به جهانی دارد که من هرگز در آن زندگی نمی‌کنم» (هینز، ۱۴۰۰: ۹۱، ۹۳).

برای درک بهتر مفهوم «دیگری»، می‌توان گفت مطابق تصویر۶، در اینجا هنرمند زیورآلات معاصر، نقشی دوگانه دارد؛ یک‌بار در جایگاه هنرمند و خالق اثر «تلاش می‌کند سخن خود را، و حتی افق تعیین‌کنندهٔ سخن را، با توجه به افق فرد دیگر [غیر]، (یعنی کسی که سخن را می‌فهمد) جهت‌گیری کند و وارد مناسبات گفتگویی شود...» (تودوروف، ۱۳۹۸: ۱۱۷)، دراین‌صورت آگاهیِ غیر در چهارچوب آگاهی خالق اثر قرار نمی‌گیرد بلکه خود را از درونِ اثر ظاهر می‌کند و مجاور با آگاهی هنرمند مطرح می‌شود؛ یعنی میان حقیقت هنرمند و حقیقتِ غیر ارتباط برقرار می‌شود. در اینجا «دیگری» یعنی مخاطب (یا مخاطبان) آتی که به‌عنوان شرکت‌کنندهٔ سوم در گفتگو حضور دارد.

و بار دگر، هنرمند به‌عنوان مخاطبی برخوردار از فهمِ معنا و توانا بر ارزیابی آنچه در حال وقوع است، از بیرون به متن شکل می‌دهد و با «دیگری» ارتباط برقرار می‌کند. «من در دیگری و در دیگران پنهان می‌شود و می‌خواهد صرفا یک غیر دیگر، همچون دیگران باشد تا بتواند به دنیای دیگران به‌عنوان غیرِ دیگر وارد شود و بارِ منِ منحصر به فرد در جهان [من برای خود] را از دوش

بردارد» (همان: ۱۵۲- ۱۵۶). بنابراین، مقصود از «دیگری» در سطح دوم، آثاری است که پیش از او وجود داشته. هر متن در باب موضوعی مشخص، خواه‌ناخواه در گفتگو با مجموع سخن‌هایی است که پیش‌تر از آن دربارهٔ این موضوع گفته شده است؛ همچنین با تمام سخن‌های بعدی خود که واکنش مخاطبان را نسبت به متن پیش‌بینی می‌کند و انتظار می‌کشد (تودوروف، ۱۳۹۸: ۸). به‌طورکلی در این سطح، گفتار هنرمند، در جایگاه یک شرکت‌کنندهٔ دوم قرار دارد. او در فرایند گفتگومندی، «جایگاه خدایگون‌اش را ترک گفته و به میان شخصیت‌ها می‌آید. او به تعبیر خود باختین، از شخصیت‌ها سخن نمی‌گوید، بلکه با آن‌ها سخن می‌گوید» (امیری، ۱۳۹۶: ۳۱۱). در اینجا مراد از شخصیت‌ها، همان گفتارهای «دیگری» در متن زیورآلات معاصر هند است. بنابراین، در گفتگومندی، «هیچ گفته‌ای را در مجموعه نمی‌توان تنها به گوینده نسبت داد؛ گفته حاصل کنش متقابل بین افراد هم‌سخن [گوینده با شنونده] است. در مفهوم وسیع‌تر، گفته حاصل کلِ واقعیت اجتماعی پیچیده‌ای است که آن را احاطه کرده است» (تودوروف، ۱۳۹۸: ۵۴).

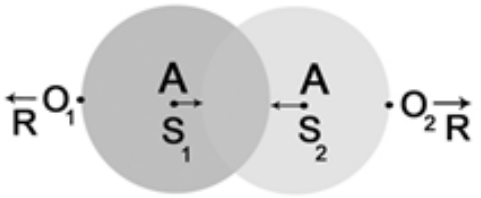
پاسخ‌پذیری که باختین آن را، عاملی«برای توصیف فرآیند جواب، پاسخ متقابل که میان دو فرد یا میان زندگی و هنر رخ می‌دهد» (هینز، ۱۴۰۰: ۵۱ و ۶۷) دانسته؛ در اینجا به این امر اشاره دارد، که ارتباط بین هنرمند و مخاطب، با توجه به بیرون‌بودگیِ دیگری ضبط و درک می‌شود. یعنی؛ نیازمند دیگری است که بیرون از او وجود دارد؛ «از نظر باختین ... معنا و مفهوم یک متن به بهترین وجه از طریق بیرون‌بودگی [دیگری] درک می‌شود» (Petrilli, 1992: 98). البته صِرف حضور «دیگری» در این آثار، مزیتی را ایجاد نمی‌کند، مگر آنکه به اعتقاد باختین؛ حضور «دیگری» به اندازهٔ حضور خود پُررنگ باشد و در مکالمه بین خودی‌ها و دیگری، هر دو صدا به یک اندازه شنیده شود، به طوری که مخاطب بتواند با هر دو طرف هم‌ذات‌پنداری کند (آروین ۱۳۹۷، ۱۳۸).

پیوستار زمانی ـ مکانی

با توجه به اینکه، ممکن است هنرمند و مخاطب از یکدیگر قرن‌ها یا کیلومترها فاصله داشته باشند اما به هر حال همگی در یک جهان تاریخی واقعی، یکپارچه و ناتمام قرار دارند، همان‌گونه که «باختین اعتقاد دارد زمینهٔ اجتماعی، بخش جدایی‌ناپذیر از هر ارتباط کلامی است» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۳۲۲). لذا می‌توانیم، این دنیا را دنیای پدیدآورندهٔ متن بنامیم چون تمامی وجوه آن، از واقعیت منعکس‌شده در متن تا هنرمند یا مؤلف آن و حتی مخاطبان، به میزان مساوی در پدید آوردن دنیای بازنمودهٔ متن شرکت می‌کنند (باختین، ۱۳۹۶: ۴۷۵- ۴۷۶).

بنابراین، کرونوتوپ که معنای تحت‌اللفظی آن، پیوستار زمانی- مکانی است، «واحد بررسی مطالعات متون، براساس نسبت و ماهیت دسته‌بندی‌های زمانی و مکانیِ بازنمایی‌شده، می‌باشد» (همان: ۷۷۹). یعنی «کرونوتوپ جایی است که در آن گره‌های روایت بسته می‌شوند و باز می‌شوند» (هولکوییست، ۱۳۹۵: ۱۷۲). درواقع، محل تلاقی علائم مکانی و زمانی در یک واحد محسوس و ملموس، که انسجام یک اثر هنری را در رابطه با واقعیتی حقیقی رقم می‌زند. این پیوستار، مقوله‌های ناب فیزیکی نیستند، در اینجا «ما با زمان تاریخی و مکان اجتماعی سروکار داریم» (تودوروف، ۱۳۹۸: ۶۸). لذا باختین ارتباط کرونوتوپی را میزانی برای ارتباط فرامتنی اثر می‌داند، زیرا اثر با مکان و زمانی که به آن تعلق دارد، از محدودهٔ شخصی خارج می‌شود.

در نتیجه، درک مفهوم زیورآلات، توسط مخاطب که خود، نیز در سطحی، «دیگری» محسوب شده، ممکن است در زمان- مکان متفاوتی نسبت به هنرمند انجام شود همچنین می‌توان گفت که، زیورآلات معاصر، حامل معانی نمادین زمانی و نیز معانی مقید به مکان هستند. لذا مخاطب با توجه به کرونوتوپ خودش و نیز زمان- مکان بافتار تاریخی اثر، به تحلیل زیورآلات می‌پردازد. درواقع، به باور باختین نباید صرفاً ادغام گذشته با زمان حال بیان شود، بلکه باید حسی از خلاقیت و ماهیت فعال زمان را ابراز نماید؛ اینکه گذشته در حال و از حال نمایان است، و مستلزم ادامه یافتن و حرکت به سوی



تصویر۷. بازنمایی شماتیک گفتگومندی براساس نظریهٔ باختین
(Marchenkova, 2005: 108).

آینده باشد (هینز ۱۴۰۰، ۱۲۹). یعنی همان مفهوم «پربودگی زمان» که راهی است برای ارجاع به ارتباطات متقابل گذشته، حال و آینده (همان، ۱۴۰۰) و در نهایت، دریافت معنای نسبی و بی‌پایان زیورآلات معاصر هندوستان.

در ادامه برای شناخت بهتر این مفاهیم در تحلیل زیورآلات سال ۲۰۲۰ هند، یک طرحِ کلی از تعاریف گفتگومندی ارائه شده است. همانگونه که در تصویر۷ مشاهده می‌شود، درون دو دایره؛S1 و S2 درواقع، «خود» هایی هستند که در گفتگو شرکت می‌کنند، آنها در عین حال نسبت به یکدیگر، «دیگری» هم محسوب می‌شوند. زیرا از نظر باختین «هیچ فرد عضو جامعهٔ زبانی نمی‌تواند در زبان به کلمات دست یابد ... بلکه، از رهگذر آوای فرد دیگر است که کلمه را دریافت می‌کند» (تودوروف، ۱۳۹۸: ۸۳). در ادامه و در بخش میانی تصویر، جایی که دو دایره به طور متقابل هم‌پوشانی دارند می‌توان گفت هر دو «خود»، همواره، به طور همزمان هم در داخل و هم در خارج حوزهٔ خود قرار دارند. هریک از آنها، «یک تصویر کامل از دیگری را می‌بیند ولی قادر به مشاهدهٔ کامل خودش نیست» (کهنمویی‌پور و خاوری، ۱۳۸۸: ۳۰). به این معنی که «گفته، حاصل کلِ واقعیت اجتماعی پیچیده‌ای است که آن را احاطه کرده است» (تودوروف، ۱۳۹۸: ۵۴) که بدون در نظر گرفتن آن، نمی‌توان راهی به معنای مکالمه یافت. در نقاط انتهایی دوایر،O1 و O2، بیرونی‌بودن متقابل دو «خود» را که شرط اساسی برای گفتگوست نشان می‌دهند، که بدون آن، اجتماعی و درواقع زمینه‌ای وجود ندارد که گفتگو شکل بگیرد. در ادامه، دو پیکانA (در درون) و R(در بیرون) به ترتیب نشان‌دهندهٔ نیروهای متقابل مرکزگرا و مرکزگریز هستند، همچنان که باختین بیان می‌کند: «میان نیروهای مرکزگرا و مرکزگریزِ زبان، نبرد بی‌امانی در جریان است که صورت نمادین آن را می‌توان در تقابل میان تک‌گویانه و گفتهٔ مکالمه‌ای ملاحظه کرد» (آلن، ۱۴۰۰: ۳۹). حال اگر، این دو دایره کاملاً بر هم منطبق باشند یعنی در جهت حرکت پیکان A (نیروی مرکزگرا) به‌گونه‌ای که تنها یک دایرهٔ واحد را تشکیل دهند، در این صورت هیچ گفتگویی وجود نخواهد داشت زیرا دو شرکت‌کننده با یکدیگر یکسان می‌شوند یعنی یک «خودِ» واحد و در نتیجه، گفتگوی بین آنها به یک تک‌گویی بدل می‌شود که خلاف نظریهٔ باختین است. بنابراین، در گفتگومندی «هر صدای منفرد تنها می‌تواند از طریق آمیختن با مجموعهٔ پیچیده‌ای از همسرایان خود را به گوش دیگران برساند و این مجموعه از صداهایی تشکیل می‌شود که از قبل حضور داشته‌اند» (تودوروف، ۱۳۹۸: ۸).

الگوی سه‌گانهٔ باختین: هنرمند- اثر هنری- مخاطب (نویسنده- متن- خواننده)

این الگوی سه‌گانهٔ باختینی، یکی از مدل‌هایی است که اغلب برای بحث در زمینهٔ ادبیات، روایت، اثر و به طور کلی محتوای رسانه مورد استفاده قرار می‌گیرد و هدف اصلی آن تحلیل و بررسی ارتباط بین مؤلف، متن و مخاطب آن در زمینهٔ شکل‌گیری اثر می‌باشد. پیش‌تر بیان شد که، در گفتگومندی، معنا به تنهایی در بیان هنرمند و یا توسط مخاطب شکل نمی‌گیرد، بلکه معنای اثر، در تعامل و ارتباط بین آنها ایجاد می‌شود. هنرمند، به تنهایی و مستقل در تمام متن از موضوع سخن نمی‌گوید بلکه به همراه «دیگری» است که گفتار شکل می‌گیرد. البته با توجه به اینکه، گفتارِ «دیگری» در متن به عنوان شرکت‌کنندهٔ اول قلمداد می‌شود، لیکن «باختین در صدد اعلام مرگ مؤلف نیست. می‌توان گفت، مؤلف هنوز در پسِ اثرِ خود ایستاده، اما به عنوان یک آوای مقتدرانهٔ راهبَر وارد اثر نمی‌شود ... او، شخصیت‌های خود را نه از تخیلی اصیل، بلکه از مواضع اجتماعی و فرهنگی می‌گیرد» (آلن، ۱۴۰۰: ۴۳).

در این راستا، هر گفتار نیز همواره گیرنده‌ای دارد. «نویسنده به طور کم و بیش آگاهانه گیرندهٔ برتر و

بالاتری را تصور می‌کند. گیرنده‌ای که ادراک شایسته و کاملاً فعالش به فاصلهٔ فوق طبیعی و یا زمان دور تاریخی فرافکنی می‌شود و به این معنا آن را می‌توان «گیرندهٔ ذخیره» نامید» (تودوروف، ۱۳۹۸: ۱۷۲). زیرا، «شنوندهٔ مورد نظر ما نباید ... به هیچ وجه با عامهٔ خوانندگان عادی یکی انگاشته شود» (پوینده، ۱۴۰۰: ۱۰۰). لذا «هر اظهاری[۲۱] بنا به ماهیتش مکالمه‌ای است و هرگز نمی‌تواند انتزاعی باشد، بلکه باید میان دو فرد رخ دهد: گوینده و شنونده، آفریننده و مخاطب و یا هنرمند و تماشاگر» (هینز، ۱۴۰۰: ۷۹- ۸۰).

بنابراین، اثر هنری همچون زیورآلات در دورهٔ معاصر، بیرون از این ارتباط و مستقل از آن، چیزی نیست مگر یکی از اشیای جهان مادی و فقط در فرآیند کنش و واکنش میان هنرمند و مخاطب است که حقیقتاً به اثر هنری بدل می‌شود. و به واسطهٔ جنبهٔ ظاهری زیورآلات که توانایی ارتباط برقرار کردن دارد، روابط گفتگویانه‌ای شکل می‌گیرد. لیکن در واقعیت امر، پدیدهٔ هنری معاصر در تمامیت خود نه در شیء جای دارد و نه در نفسانیات هنرآفرین و نه در نفسانیات هنرپذیر، بلکه هر سه این جنبه‌ها را در بر می‌گیرد و به عنوان پلی بین هنرمند و مخاطب عمل می‌کند. بر این مبنا باختین، برقراری ارتباط و تبادل پیام‌های معنادار را امری ذاتی برای هنر به‌شمار می‌آورد و اثری را هنری می‌داند که قادر به برقراری ارتباط با مخاطب خویش باشد، و این پیام‌های معنادار در واقع، سازندهٔ شاکله گفتگومندی اثر به شمار می‌آیند (کاشی‌زاده و همکاران، ۱۳۹۹: ۱۳۰- ۱۳۱).

درنهایت، می‌توان گفت در این زیورآلات، بیان و گفتار هنرمند، یعنی ساختن معنا و معنا فقط با وساطت نشانه اتفاق می‌افتد که از نظر باختین، نشانه، رخدادی است هدفمند که همیشه از زمینه وارد متن شده و با آن ارتباط برقرار می‌کند. همانند این عناصر چندفرهنگی در شکل‌گیری زیورآلات سال ۲۰۲۰ هند، که همیشه در تفاوت با فرهنگ دیگر قابل تشخیص است نشانه‌های مشخصی دارد، که همواره در مواجه و به‌نوعی گفتگو قابل شناخت و دریافت است (رستمی، ۱۳۹۴: ۲۵).

نتیجه‌گیری

با توجه به شناخت انواع گفتار و چندصدایی در شکل‌گیری زیورآلات سال ۲۰۲۰ هند، می‌توان گفت نوآوری هنرمند در بازنمایی عناصر فرهنگ بومی و سنتی هند در کنار فرهنگ اسلامی و نیز غربی، در شکل‌گیری زیورآلاتی مدرن و متفاوت، از ادوار پیش، تأثیرگذار بوده است. این عناصر در ظاهر بیانگر نفوذ چندفرهنگی در عصر حاضرند. اما در معنای ضمنی؛ از سنت و هویت فرهنگی صحبت می‌کنند. روابط چندفرهنگی بیانگر مبادلهٔ اندیشه‌ها میان مردمانی از فرهنگ‌های مختلف است. برای گسترش شناخت و ادراک خود از زیورآلات ساخته‌شده در جامعهٔ معاصر هند که حاوی این روابط است، باید با دیگری وارد گفتگو شد و نگاه او را به نگاه خود اضافه کرد. گفتگومندی جهانی است که در آن من هرگز نمی‌توانم راهی کامل از آنِ خود داشته باشم و بنابراین، خود را در تعاملی پیوسته با دیگران غوطه‌ور می‌بینم.

هنرمند معاصر با اثری که خلق می‌کند، یک‌بار در جایگاه خالق با مخاطبی برتر وارد گفتگو می‌شود و بار دیگر، خود در مقام یک مخاطب از بیرون به متن شکل می‌دهد و با «دیگری» ارتباط برقرار می‌کند. او در بنیادی‌ترین سطح درگیر مکالمه‌ای درونی با جهان مادی می‌شود. این مکالمه صداهایی همچون فیروزه، زمرد، نقش‌مایهٔ گل نیلوفر آبی، برگ و... را در زیورآلات معاصر هند و گفتگوی هنرمند با گذشته حاضر را بیان می‌کند. درنتیجه، هیچ متنی به‌طور کامل متعلق به هنرمند نیست، بلکه همواره تأثیر گفتار دیگران، شرایطی که آن‌ها به وجود آورده‌اند و پاسخ‌های پیش‌بینی‌شده مخاطبان به خودِ متن هم وجود دارد. همین که گفتاری به میان می‌آید و اثری خلق می‌شود؛ یعنی شرایطی پدید آمده که این اثر درصدد پاسخگویی به آن است. بنابراین در قلب هر گفتگویی این اعتقاد راسخ نهفته که آنچه مبادله‌شده معنا دارد و معنا واقعیت گفتگوست که خصلتی پاسخگرانه دارد و فقط با وساطت نشانه اتفاق می‌افتد. نشانه از نظر باختین حاصل ضمیر خودآگاه فردی نیست، بلکه رخدادی است اجتماعی و هدفمند که همیشه از بیرون وارد می‌شود. براین‌اساس برای درک

و شناخت آثاری همانند زیورآلات معاصر هند، بایستی پا را از درون متن فراتر گذاشته و به زمینه و برون آن و به‌طور کلی، به «دیگری» که در شکل‌گیری اثر نقش دارد، توجه کرد.

زیورآلات معاصر هند، مسیری یک‌طرفه از هنرمند به سمت مخاطب نیست، بلکه مانند یک رسانهٔ مادی عمل می‌کند که به گفتار و چندصدایی، شکل هنری ملموس می‌بخشد و به آن امکان می‌دهد تا در جامعه به‌عنوان یک کنش گفتاری بین خود و دیگری یا بین هنرمند و مخاطب و حتی مخاطبان آتی در گردش باشد. از آنجایی‌که در گفتگومندی، قانونِ زمان ـ مکان حاکم است، هر پدیده به دلیل موقعیت خاصی که در جهان دارد درک می‌شود. یعنی معنای هر اثر را می‌توان از ارتباط میان مؤلف، اثری متأثر از بافتار و مخاطب، با توجه به شرایط زمانی ـ مکانی که به آن نگاه می‌شود، تعیین کرد. معنا تنها از نسبت میان دو جسم ایجاد می‌شود که مکانی مشترک اما متفاوت را اشغال می‌کنند. در گفتگومندی هیچ سخن اول و آخری در کار نیست؛ زیورآلات معاصر هند، همچون متن اجتماعی ـ فرهنگی برای حفظ تکه‌هایی از گذشته عمل می‌کنند و ما به‌عنوان مخاطب در زمان و مکانِ خود به این آثار می‌نگریم که به‌ظاهر در سال ۲۰۲۰ هنرمندی هندی آن‌ها را خلق کرده است. یک اثر، در باطن خود، به‌طور کامل متعلق به هنرمند نیست و همواره به گذشته و مبادی خود بازگشت دارد؛ آن را در خاطره زنده می‌نماید و نیز به دورترین آینده گسترش می‌یابد، زیرا زمانِ حال هرگز نمی‌تواند کامل باشد، بلکه همیشه ناتمام است و مستلزم بازگشت به گذشته و حرکت به سوی آینده است. مادامی که انسان‌ها وجود دارند حقیقت غایی‌ای نمی‌تواند وجود داشته باشد و اثر هنری پایان نمی‌پذیرد.

درنتیجه، از نظر باختین، زبان، هنر و ادبیات هنگامی که با واقعیت اجتماعی و فرهنگی (زمینه) مرتبط باشند، از غنای بیشتر و واقعی‌تری برخوردارند؛ متن تنها با ارتباط برقرار کردن با بافتار زنده است و شکل می‌گیرد. بنابراین «گفتگومندی» ابزار قابل توجهی برای تحلیل چگونگی شکل‌گیری زیورآلات معاصر هند است که براساس درک روابط مکالمه‌ای بین هنرمند اثر هنری و مخاطب در زمینهٔ ایجاد گفتگو، (براساس چندصدایی) و نیز در شرایط زمانی ـ مکانی مشخص فراهم می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. گورکانیان هند، بابریان، تیموریان هند و یا مغولان هند (۱۵۲۶- ۱۸۵۷م)، عناوینی هستند که، یکی از بزرگ‌ترین و باشکوه‌ترین امپراتوری‌های جهان را در شمال هند (مجتبائی، ۱۳۸۹: ۱۳۵) پایه‌گذاری کرده بودند.

۲. امپراتوری مغول در نیمهٔ نخست قرن نوزدهم میلادی، قدرت و شکوه خود را از دست داده و دهلی در سال ۱۸۰۳م توسط بریتانیا اشغال شد (Chandra 1971, 1)

3.Dialogism

4. Mikhail Mikhailovich Bakhtin

5. Gary Saul Morson

6. Caryl Emerson

7. Hans- Georg Gadamer

8. Farah Khan Ali

9. Suhanipittie

10. The other

11. Polyphonie

12. Centrifugal- centripetal

13. Outsideness

14. Chronotopes

۱۵. هندوستان تا اوایل سدهٔ هجدهم تنها کشور در جهان بود که در آن بلورهای الماس یافت شده بود (غیبی، ۱۳۹۸: ۳۱۳).

۱۶. لاکشمی (لکشمی، Lakshmi): همسر ویشنو و خدای نگهدارنده در آیین هندو است. لکشمی از ایزدبانوان قدیم هند است که در ابتدا سمبل قدرت و سلطنت بود و گل نیلوفر را به او منتسب می‌دانستند. وی را ایزدبانوی اقبال و ثروت نیز برمی‌شمردند. لکشمی در هندوئیسم معاصر، به‌ویژه نزد طبقهٔ تجار، بسیار محبوب است، زیرا این صنف معتقدند که نیل به کامکاری و سعادت دنیوی و مادی از راه توسل به لکشمی میسر خواهد بود (ذکرگو، ۱۳۹۴: ۸۲- ۸۴).

۱۷. ظهیرالدین محمد بابر (۱۴۸۳-۱۵۳۰م)

۱۸. زمانی که همایون به سبب شورش یکی از سردارانش به درگاه شاه‌طهماسب (۱۵۱۴- ۱۵۷۶م) پناه آورد، در مدت یک سال اقامت در تبریز سخت تحت تأثیر کار هنرمندان دربار قرار گرفت و زمانی که به یاری سپاهیان قزلباش، در حدود سال ۱۵۵۶م موفق به اعادهٔ قدرت شد، تعدادی از صنعتگران، هنرمندان (پاکباز، ۱۳۸۴: ۹۳) و به ویژه چند زرگر ماهر ایرانی

(Ali Sayed 2015, 3, 10)را همراه خود به هند برد.

۱۹. سلاطین و خانوادهٔ مغولان معمولاً با شاهزاده‌های راجپوت ازدواج می‌کردند و حکام راجپوت، موقعیت‌های بالایی را در دربار مغول به‌دست می‌آوردند. که به‌نظر می‌رسد، زیورآلات و احتمالاً صنعتگران خود را نیز به همراه داشته‌اند. درنتیجه زیورآلات راجپوت‌ها بر زیورآلات مغول تأثیر گذاشت و بدین ترتیب، ترکیب هنرهای بومی هند و مغول در این دوره شکل گرفت. (https://www.indianetzone.com)

20. Rene Descartes

۲۱. utterance. بیان، در نظریهٔ باختین، فکری پایان‌یافته و کامل است که می‌تواند واژه، عبارت یا جمله باشد. هرچند واژه به زبان شفاهی اشاره دارد، اثر هنری نیز می‌تواند اظهار به حساب بیاید (هینز، ۱۴۰۰: ۱۹۸).

کتابنامه

آروین، شکوفه، «مطالعهٔ تطبیقی فیلم و رمان جنگ در ایران از منظر حضور «دیگری» با تکیه بر آرای باختین»، رساله دکتری، رشته پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س) تهران، ۱۳۹۷.

آلن، گراهام. (۱۴۰۰)، *بینامتنیت*، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

امیری، نادر. (۱۳۹۶)، «زمینهٔ فکری و اندیشهٔ ادبی میخائیل باختین»، *مطالعات جامعه‌شناختی*، دوره ۲۴، ش ۱، صص ۳۱۷-۲۹۱.

انصاری، منصور. (۱۳۸۴)، *دموکراسی گفتگویی*، تهران: مرکز.

باختین، میخائیل میخائیلوویچ. (۱۳۹۶)، *تخیل مکالمه‌ای: جستارهایی دربارهٔ رمان*، ترجمه رویا پورآذر، تهران: نی.

باختین، میخائیل میخائیلوویچ. (۱۳۹۹)، *زیبایی‌شناسی و نظریهٔ رُمان*، ترجمه کتایون شهپرراد، تهران: کتاب آبان.

پاکباز، رویین. (۱۳۸۴). نقاشی ایران از دیرباز تاکنون. تهران: زرین و سیمین.

پنجه‌باشی، الهه. (۱۳۹۹)، «بازتعریف گفتگومندی در آثار اسماعیل جلایر در دوره قاجار با آراء میخائیل باختین»، رهپویه هنر، ش ۷، صص ۶۷- ۷۸.

پوینده، محمدجعفر. (۱۴۰۰)، *سودای مکالمه، خنده و آزادی: میخائیل باختین و تودوروف، یاکوبسن، کریستوا، گلدمن، ایوتادیه*؛ تهران: چشمه.

تودوروف، تزوتان. (۱۳۹۸)، *منطق گفتگویی میخائیل باختین*، ترجمهٔ داریوش کریمی، تهران: مرکز.

حیدرنتاج، وحید؛ مقصودی، میترا. (۱۳۹۸)، «مقایسهٔ تطبیقی مضامین مشترک گیاهان مقدس در نقش‌مایه‌های گیاهی معماری پیش از اسلام ایران و آرایه‌های معماری دوران اسلامی (با تأکید بر دورهٔ امویان و عباسیان)» *باغ نظر* ۱۶(۷۱): صص ۳۵-۵۰.

دادور، ابوالقاسم؛ منصوری، الهام. (۱۳۹۰)، *درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان*. تهران: کلهر و دانشگاه الزهرا.

ذکرگو، امیرحسین. (۱۳۹۴)، *اسطوره‌شناسی و هنر هند*. تهران: مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن؛ پژوهشکدهٔ فرهنگستان هنر.

رحمانی، جبار. (۱۳۹۱)، *مناسک و آیین‌های شیعی در هند*. تهران: خیمه.

رستمی، افسانه، «گفتگومندی در نقد هنرهای تجسمی امروز ایران (مطالعهٔ موردی دههٔ ۸۰ در نشریات هنر فردا، حرفه- هنرمند، گلستانه و تندیس)»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، رشته پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه علم و فرهنگ، ۱۳۹۴.

روانشادی، آذین. (۱۳۹۷). «مطالعه تطبیقی جواهرات میناکاری گورکانیان هند و قاجار و کاربست آن در طراحی و ساخت زیورآلات معاصر.» پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر اسلامی تبریز.

سلیمی کوچی، ابراهیم؛ سکوت جهرمی، فاطمه. (۱۳۹۱)، «گفت‌وگومداری و چندصدایی در رمان جزیرهٔ سرگردانی اثر سیمین دانشور»، *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، دوره ۱۷، ش ۲، صص ۷۷- ۹۱.

طباییان، سیده مرضیه، حبیب، فرح. (۱۳۸۸)، «معماری و نظم گیاه.» *فصلنامه علوم و تکنولوژی محیط زیست* ش ۱۰: صص ۳۱۷- ۳۲۶.

غیبی، مهرآسا. (۱۳۹۸)، *۳۵۰۰۰سال تاریخ زیورآلات اقوام ایرانی*، تهران: هیرمند.

کاشی‌زاده، ملیحه‌السادات، فرزاد، عبدالحسین، طهماسبی، فرهاد. (۱۳۹۹)، «تحلیل گفتمان زنانه در رمان کولی کنار آتش اثر منیرو روانی‌پور با رویکرد گفتگومندی میخائیل باختین»، *فصلنامه زبان و ادب فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج*، س دوازدهم، ش ۴۳، صص ۱۲۹- ۱۵۶.

کهنمویی‌پور، ژاله؛ خاوری، سید خسرو. (۱۳۸۸)، «میخائیل باختین و نظام گفتمان ادبی»، *پژوهشنامه فرهنگستان هنر*،

ش۱۲، صص ۲۳- ۳۵.
مجتبائی، فتح‌الله. (۱۳۸۹)، *پیوندهای فرهنگی ایران و هند در دورهٔ اسلامی*. ترجمه ابوالفضل محمودی، تهران: مؤسسه پژوهشی حکمت و فلسفهٔ ایران.
مقدادی، بهرام. (۱۳۷۸)، *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی (از افلاطون تا عصر حاضر)*، تهران: فکر روز.
نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۴)، *درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها*، تهران: سخن.
هالاید، مادلین؛ گوتس، هرمان. (۱۳۹۱)، *تاریخ هنر ایران (۴)؛ هنر هند و ایرانی- هند و اسلامی*، ترجمه یعقوب آژند. تهران: مولی.
هولکوییست، مایکل. (۱۳۹۵)، *مکالمه‌گرایی؛ میخائیل باختین و جهانش*، ترجمه مهدی امیرخانلو، تهران: نیلوفر.
هینز، دبورا. جی (۱۴۰۰)، *باختین در قابی دیگر*، ترجمه ستاره نوتاج، تهران: مؤسسه تألیف و نشر آثار هنری متن.
Ali Sayed, Nafisa. (2015), *Mughal jewellery; A sneak peek of jewellery under Mughals*. India: p a r t r i d g e .
Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. 1984a. *Problems of Dostoevsky's poetic*s, edited & translated by Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota press.
_____. (1984b), *Rabelais and his world*, Translated by H. Isowolsky. Cambridge MA: MIT press.
_____. (1981), *The dialogic imagination: four essays*, Michael Holquist (eds), Caryl Emerson & Michael Holquist (Trans), Austin and London: University of Texas press.
Bala Krishnan, Usha Ramamrutham. (2001), Jewels of the Nizams. New Delhi: department of culture, goverment of India.
Bala Krishnan, Usha Ramamrutham, and Meera Sushil Kumar. (2001),. Indian jewellery, Dance of the peacock. India: India book house limited.
Barnard, Nick. (2008), Indian jewellery; The V&A collection. New Delhi: Timeless books.
Bhushan, Jamila Brij. (1964), Indian jewellery, ornaments and decorative design. D. B. taraporevala sons.
Carvalho, Pedro Moura. (2010), Gems and jewels of Mughal India. London: The nour foundation.
Chandra, Bipan. (1971), Modern India. New Delhi: National council of educational research and training.
Chellam, Chitra. (2016), "A study on jewellery in Tamil Nadu." PhD diss, Manonmaniam Sundaranar Unive.
Dave, Dushyant. (2018), "Motifs in ornamention: special reference to Rajasthani Kundan- Meena jewellery." PhD diss, Banasthali Unive, India.
Desebrock, Nigel. (2002), An introduction of the Indian gold market. Australia: Grendon international research and virtual metals research & consulting.
Graf, Anastasia. (2005),"Representing the other: A conversation among Mikhail Bakhtin, Elizabeth Bishop, and Wislawa Szymborska", comparative literature, Vol. 57. No. 1. Pp. 84- 99.
Kaur, Prabhijot. (2012), "Women and jewelry- the traditional and religious dimensions of ornamentation". research gate.
Kaur, Ramandeep. (2013), "Style of Mughal jewelry" (30 April). https://www.mapsofindia.com (1400/ 6/ 14).
Linell, Per. (2008), Essential of dialogism, Sweden: Department of communication studies linkoping University.
Marchenkova, Ludmila. A. (2005), "Interpreting dialogue: Bakhtin's theory and second language learning", PhD dissertation, School of the Ohio state University, Columbus, United States. Morson, Gary, and Caryl Saul Emerson. (1990), Mikhail Bakhtin: creation of a prosaics, Stanford, CA: Stanford Unoversity press.
Nigam, M L. (1999), Indian jewellery. New Delhi: Roli books.
Petrilli, Susan. (1992), "The detotalizing method, human sciences and the dialogic of values in Mikhail Bakhtin", social semiotics, Vol. 2, No. 2,

conference on psychology counseling and guidance, 14-16 May, Turkey, Pp. 510- 515.

Stronge, Susan, Nima Smith, and James C Harle. (1988), A golden treasury: Jewellery from the Indian subcontinent. New York: Rizzoli international publications in association with the Victoria and Albert museum and Grantha corporation.

https://www.indianetzone.com (1400/ 6/ 16).

Instagram: Farah Khan Ali (1400/ 10/ 27).

Instagram: suhanipittie (1400/ 10/ 27).

https://munnuthegempalace.com (1400/ 10/ 28).

https://vakjewels.com (1400/ 10/ 29).

Pp. 98- 112.

Rani, Punam, and Vivek Singh. (2013), "Traditional to contemporary Indian jewellery: a review." GRA (Global research analysis) 2(1): 87- 88.

Serra, M. Folch. (1990), "Place, voice, space: Mikhail Bakhtin's dialogical landscape", Environment and planning: society and space, Vol. 8, Pp. 255- 274.

Shetty, Chetana, and Moitreyee Saha. (2015), "Indian women traditions: jewels and rituals- A review." BNB: 99-103.

Shirkhani, Fatemeh, and Ali Jamali Naseri, and Nabieh Feilinezhad. (2015), "Bakhtinian dialogic concept in language learning process", 6th world